L'esserci come condanna: semantica del dolore ne La morte moglie di Ivano Ferrari

When darkness comes
And pain is all around,
Like a bridge over troubled water
I will lay me down.
Like a bridge over troubled water
I will lay me down.

Simon & Garfunkel, *Bridge over troubled water* (1970)

Se l'opera dipende dall'approvazione sintetica delle generalità che la compongono, anziché dall'analisi della frammentazione del macrotesto che la obbliga a ricostituirsi in una forma precisa, per quanto precaria essa sia, il rischio che si corre è quello di compierne una lettura priva di emersioni critiche; perché, se nell'analisi suddetta, è la mano umana che tiene il bisturi con cui si apre alla valutazione di tale opera, questa mano oggi trema. Trema, davanti a un libro di poesia quale è *La morte moglie* di Ivano Ferrari (Einaudi, 2013), un'opera che non offre possibilità di sintesi classica, perché ogni verso svela il fendente insito nella pronuncia di ciò che l'autore riesce a restituire in quanto dicibile. Qualcosa lo riguarda, da vicino, come un primate che scopra in quegli istanti decisivi la condanna di esistere, produrre e rendere visibile per la sua stessa sopravvivenza la morte di altri esseri viventi. Il destinatario non capisce, nell'immediato, il perché. Ecco: cade il prerequisito di una teoria univoca capace di inglobare concettualmente ogni testo, presumendo di esaurirlo una volta per tutte, così che la lettera si cristallizzi e impedisca l'estensione di significati ulteriori, come se non vi fosse altro che una immagine, nel senso di una rappresentazione resa protagonista da un soggetto centripeto. Piuttosto, ciò che conta nei testi di Ferrari, è la voce, intesa come intenzionalità orale, ciò che si vorrebbe dire dinanzi alle bestie prima della loro fine, per mano propria o di terzi. L'oralità si consuma in quella cisterna di sangue che è il macello, luogo in cui l'autore ha lavorato per parte della sua vita; ma non basta la sua individuale esperienza (con Walter Benjamin diremmo la sua *Erlebnis*) a esaurire la portata del discorso poetico, antropologico, rendendo semplicemente questo libro una prova autobiografica – tant'è che questo non avviene neanche quando il corpo a corpo con la parola si instaura nella produzione di testi sulla morte della moglie. Sorvegliata, accudita e ascoltata durante lo stadio terminale della sua malattia. L'analogia che il poeta coglie tra morte umana e morte animale riaffiora dalla raccolta *Macello* (Einaudi, 2004) e si rafforza ne *La morte moglie*, rendendo comunicanti i piani semantici delle due tipologie di morte in declinazioni di somiglianza e contrasto; e sviluppando, sulle basi della ricorrenza situazionale, una relazione capace di associare alla moglie, in quanto creatura legata alla terra, l'ammutolimento dello stato puramente biologico – tale operazione è sostenuta dalla memoria (sono passati infatti più di 30 anni da quando Ferrari lavorava nel macello comunale di Mantova), la quale identifica la differenza sistematica tra uccisione degli animali e deperimento del corpo umano. Dunque, la morte per mano di uomo e, semplicemente, la morte naturale, progressiva.

Ma, in un'opera di poesia come questa allora, com'è che si coordina il piano dell'esperienza privata a quello dell'esperienza collettiva, intesa come tragica lettura della specie umana e non solo? Da un saggio spesso *a latere* della produzione di Walter Benjamin, *Il narratore*, risalente al 1936, siamo in grado di ricavare una distinzione tutta implicita al testo, quella tra il piano dell'*Erlebnis*, intesa come esperienza soggettiva, vissuta individualmente, tipica della modernità; e quello dell'*Erfahrung*, intesa come esperienza che non si cementifica nei limiti dello sguardo dell'io, ma sedimenta i suoi lasciti nella memoria collettiva, per cui la conoscenza deriva dalla percezione di una interconnessione coi fenomeni e con gli altri. È l'io a sentire, nella progressione della modernità, la mancanza di trasmissione a un destinatario capace di cogliere il senso profondo del messaggio; un messaggio che deriva da una riflessione a scavare sulla condizione della specie e sulle modalità di abitazione del mondo. Se Benjamin, nel saggio suddetto, denuncia per la cultura

occidentale un incremento esponenziale del tasso di *Erlebnis* a scapito dell'arricchimento e della problematicità dell'*Erfahrung*, tale osservazione consiste in uno spartiacque decisivo per la possibilità di apertura in termini prospettici alla nuova interrogazione delle opere letterarie, a partire dal nostro tempo storico, ma senza per questo cadere nella retorica dell'attualismo.
Infatti, mentre una lettura attualizzante delle opere rischia di appropriarsi indebitamente di una codifica esclusivamente umana della realtà, piegando a proprio favore quei residui ermeneutici che scaturiscono dalla critica della medesima, l'urgenza del confronto con un gesto remoto, quale l'uccisione di altre specie non umane, dovrebbe consistere anzi in una capacità di ricezione adeguata all'altezza dei tempi. E lungi da questa trappola con cui la realtà ricatta ogni tentativo di squarcio e di visione oltre ciò che è tradizionalmente rappresentabile e dicibile, i testi di Ivano Ferrari cercano di intrecciare i due piani dell'esperienza colti dalla distinzione benjaminiana.
È interessante notare però, che lo stesso intento critico era già stato sperimentato, sondato, seppur con diverse intenzionalità, già in opere precedenti, e che vanti svolte significative nella stessa parabola del pensiero filosofico occidentale. La mediazione col dolore e il senso che l'uomo ne dà in termini culturali e conoscitivi è presente in opere quali *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Arthur Schopenhauer, *La nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche, e molte altre;[1] così come nelle poetiche di autori che vivono il trauma e la scissione tra i due piani esperienziali suddetti dopo il loro estremo contatto, quali Georg Trakl, Gottfried Benn e Paul Celan. Ma queste, non si limitano solamente ad arrestarsi sulla soglia del proprio tempo storico: è proprio la versatilità dello sguardo a permettere la prosecuzione testuale, la presa di parola sempre più precaria che si svolge liminale, tra il mondo umano e quello della catastrofe. E parlando di Ferrari, il confronto con Benn pare quasi obbligato[2] qualora non si argomenti solo a partire dalla mutazione

1 Nel caso specifico di Nietzsche, basti pensare all'importanza e al valore che il dolore assume nella sua opera, sin dagli scritti giovanili, più spiccatamente filologici e improntati alla tragedia classica, fino alla maturazione del concetto di Eterno ritorno dell'uguale: una vera e propria prova di dolore cui l'uomo si sottopone ed è esposto nel divenire della vita stessa. Ma, al contempo, attraverso quest'ultimo, il pensiero acquista anche le capacità necessarie al superamento del nichilismo grazie alla trasvalutazione della sofferenza: la *pars costruens* del pensiero nietzschiano estende la portata semantica del dolore fino ad assumere caratteri non solo morali-esistenziali, ma anche biologici e cosmologici, includendo tutto l'esistente e uscendo dalla dominante dell'ontologia esclusivamente umana. In merito alla questione, si veda *Introduzione a Nietzsche*, Carlo Gentili, Il Mulino 2017, capitolo III, *L'origine della conoscenza*, paragrafo 2, *La cosa in sé e il mondo delle formiche*, pp. 104-113. Inoltre, si tenga conto di Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza, Idilli di Messina e Frammenti postumi 1881-1882*, in Id., *Opere*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, volume V, tomo II, a cura di Mario Carpitella, Adelphi 1965, pp. 236-237, aforisma 341, *Il peso più grande*: Che accadrebbe se, un giorno o una notte, un demone strisciasse nella più solitaria delle tue solitudini e ti dicesse: "Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni cosa indicibilmente piccola e grande della tua vita dovrà fare ritorno a te, e tutte nella stessa sequenza e successione – e così pure questo ragno e questo lume di luna tra gli alberi e così pure questo attimo e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene sempre di nuovo capovolta – e tu con essa, granello di polvere!". – Non ti rovesceresti a terra, digrignando i denti e maledicendo il demone che così ha parlato? Oppure hai forse vissuto una volta un attimo immane, in cui questa sarebbe stata la tua risposta: "Tu sei un dio, e mai intesi cosa più divina!"? Se quel pensiero ti prendesse in suo potere, a te, quale sei ora, farebbe subire una metamorfosi, e forse ti stritolerebbe; la domanda che ti porresti ogni volta e in ogni caso: "Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?" graverebbe su di te come il peso più grande! Oppure, quanto dovresti amare te stesso e la vita, per non *desiderare più* alcun'altra cosa che quest'ultima eterna sanzione, questo suggello? –

2 Cfr. la sinossi a Ivano Ferrari, *Macello*, Einaudi 2004: Una raccolta di poesie che è macabro resoconto di un viaggio, attraversato da sensi di colpa e da una implorazione di spiritualità, in quelle sale inondate di sangue dove si macellano gli animali, "dove si esibisce la morte". Uno spazio di morte in cui i corpi degli animali diventano quarti di carne e mucchi di ossa. Le crude immagini di un mattatoio dove quasi ogni verso ha un suo ictus determinato da una provocazione lessicale, che è poi una provocazione tonale, quindi psicologica, ed è anche soprattutto un'immagine visiva. Nel "Macello" di Ferrari la carne è calda, pulsante, liquorosa: il suo espressionismo è lontano dal freddo nichilismo di Gottfried Benn, è più lombardo, testoriano.

del contesto storico, ma si rifletta sui fattori che promuovono la ricerca poetica dei due autori.[3] Si prendano in esame, per esempio, due testi da *Morgue*, prima raccolta del poeta tedesco, datata 1912:

Bella gioventù

La bocca di una ragazza, che era rimasta a lungo nel canneto,
appariva tutta rosicchiata.
Quando le venne aperto il petto, l'esofago era crivellato di buchi.
Si trovò infine in una pergola sotto il diaframma
un nido di giovani topi.
Una piccola sorellina era morta.
Gli altri vivevano di fegato e di reni
bevevano il freddo sangue ed era
quella passata qui una bella gioventù.
E bella e rapida venne anche la loro morte:
furono gettati tutti insieme nell'acqua.
Ah, quei musini come squittivano![4]

Requiem

Due su ogni tavolo. Di traverso tra loro uomini
e donne. Vicini, nudi, eppur senza strazio.
Il cranio aperto. Il petto squarciato. Ora
figliano i corpi un'ultima volta.

Tre catini ricolmi ciascuno: dal cervello ai testicoli.
E il tempio d'Iddio e la stalla del demonio
ora petto a petto in fondo a un secchio
ghignano al Golgota e peccato originale.

Il resto giù nelle bare. Tutte nuove nascite:
gambe di uomini, petto di fanciulli e capelli di donna.
Vidi, di due che fornicavano un tempo,
là se ne stava l'avanzo, come sortito da un utero.[5]

Come possiamo notare, i testi di Benn rispondono innanzitutto a una esigenza formale, che si concretizza nella capacità di sviscerare la portata ontologica in negativo che il messaggio implica. Il dolore viene esperito sul piano della distruzione del corpo, senza perciò perdere la struttura e il ritmo del testo: le pause sono forti, scelti ed equilibrati con esse gli *enjambements*, la scansione dei singoli versi può incontrare segni di interpunzione che regolano e accadono in precisi momenti di esecuzione, oppure i versi si presentano a volte come telegrafici.

3 Confronto ancor meno arbitrario, se si pensa a una citazione significativa dello stesso Ferrari, in merito alle convergenze di poetica di autori a Benn molto affini. A tal proposito, si veda Laura Budriesi, "*Quel toro che scappa sono io". Intervista a Ivano Ferrari*, Liberazioni – Rivista di critica antispecista, n. 38, novembre 2019, p. 66: Si è sentito cambiato dopo aver lavorato cinque anni al macello? / Dopo il macello sono diventato un poeta. Non avevo mai scritto prima. Mi ha fatto riflettere, cercare. Lautrèamont è stato uno degli autori che mi ha spinto a "umanizzare" gli animali. Lavoravo allo svuotamento degli escrementi. Finita la macellazione ero libero e mi sono letto Baudelaire, Rimbaud e Lautrèamont, proprio lì a contatto con la merda e soprattutto li ho letti tutti nel macello. Questa è stata la mia formazione.

4 Gottfried Benn, *Morgue*, Einaudi 1971, introduzione e traduzione a cura di Ferruccio Masini, p. 33.

5 Ivi, p. 39.

Il primo testo, *Bella gioventù*, fa pensare a una tragedia consumatasi verosimilmente in una serata che il nuovo secolo è in grado di offrire: perché viene ritrovata una ragazza morta in un canneto? Possiamo immaginare benissimo che le interpretazioni sociologiche e culturali di Benn coltivino un pensiero e una solidità poetico-formale che è molto più dell'accaduto in sé, poiché la morte di una giovane non può esaurirsi solamente sul piano dell'individualità. Ci dice molto di più.[6] (Si noti, per l'appunto, anche il titolo del componimento, palesemente antifrastico). Il testo ci lascia immaginare una serie di conflitti interpersonali che esso non esplicita mai, e diviene sintomo di una crisi storico-culturale dalle proporzioni sconfinate che la poesia riesce a intercettare ed esorcizzare: i versi riescono a diagnosticare la malattia nichilistica alle porte. L'interazione tra cadavere umano e movimento animale è evidente: i topi si sono nutriti degli organi della vittima fino al ritrovamento del suo corpo, per incontrare successivamente la loro morte per mano umana, una volta gettati in acqua.

Requiem, invece, ci riconduce nell'usuale ambiente in cui si svolgono i testi del medico e sifilopatologo tedesco: l'obitorio, traduzione fedele della *Morgue*, sostantivo omonimo del titolo della raccolta. Il componimento è lo svolgimento di una autopsia poetica, una trasfigurazione compromessa con l'alterità del cadavere, che nella poetica di Benn non è 'altro' da noi, ma siamo noi stessi, senza che vi sia un'opposizione assoluta tra vita e morte. Anche qui, la reticenza di cosa potrebbe essere accaduto prima domina l'introduzione della prima stanza; dal testo precedente viene ereditata la scelta di pause forti che concorrono al silenzio di parti selezionate. Le cause, se ve ne sono, assieme alla violenza esibita dai corpi, attentano alla dimensione morale del cristianesimo, che vede nei corpi la speranza futura del risveglio nella carne, come se vi fosse possibilità di riscatto nella morte. Ma la seconda stanza traspone i nomi di luoghi in accezione organica, in modo da compiere qulla che è una genesi ribaltata, una filiazione insidiata dalla storia, della quale si vedono le generazioni, i parenti in decomposizione. E infatti, il testo si chiude definitivamente su un tema di ampio respiro per il piano dell'*Erfahrung*: quello della nascita. Va notato che questa scelta è paradossale, proprio in quanto contraddice la valenza stessa del concetto di nascita; la quale, a sua volta, si dimostra qui ostruita e nominata in un processo che ne prevede l'antitesi. Vedremo che alla dissacrazione del corpo corrisponde dunque la condanna teologica del rapporto di fornicazione in vita per la generazione dell'essere in stato di morte. E quest'ultima la si comprende solo in relazione alla verifica della perdita degli assoluti della tradizione occidentale e della valorizzazione socio-culturale dei presupposti che rendevano in origine gli uomini partecipi del mondo.

Stando però alla sinossi dell'edizione di *Macello* per i tipi della bianca Einaudi del 2004 – dopo aver stabilito il rapporto non ingenuo tra i diversi piani esperienziali –, non si capisce quale differenza vi sia tra l'autore mantovano e il poeta tedesco se non si fa reagire la dominante del nichilismo in correlazione all'aggettivo "lombardo".[7] Se, da una parte, il nichilismo di Benn prova mediante la sua poetica a farsi sismografo del dolore e della condizione umana, restituendone un capovolgimento in direzione bionegativa, alterando i rapporti con la realtà immediata grazie all'accesso metafisico-terrestre operato da una parola che si pronunci *ante rem* accusando il peso della carne, dall'altra la lettura dell'opera di un autore come Vittorio Sereni si inserisce in modo impattante per la futura produzione di Ferrari. Ecco perché la redazione Einaudi si è servita di questa distinzione terminologica: Sereni rientra a pieno titolo all'interno di quella che Luciano Anceschi, nella sua nota antologia, definisce "linea lombarda".[8] Il poeta milanese, oltre a essere di fatto tra i poeti selezionati da Anceschi, è un punta di spicco per la definizione di una linea letteraria che non si ponga come scuola, ma che sappia direzionare nuovamente la posta in gioco del fare poetico, calato dentro i linguaggi massmediatici e in osmosi con le tendenze proprie di una situazione geografica e culturale ben precisa. Così Anceschi:

---

6 Cfr., Gottfried Benn, *op. cit*., p. 35; si tratta di un testo, *Ciclo*, che parla di un beccamorto che cava dalla bocca di una prostituta senza vita un molare rifinito d'oro, per poi impegnarlo in banca e andare subito dopo a ballare. Inoltre, si vedano anche, per le analisi e le posizioni teoriche dell'autore, i saggi contenuti in Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Adelphi 1992.

7 Cfr., *supra*, nota 2.

8 Cfr., Luciano Anceschi, *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Magenta 1952.

> (…) poesia in re…Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia ante rem. Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo, con certi riferimenti alla realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti scelte di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica…Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare…e nessuna resa alla natura, alle macchine, ai dati, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate.[9]

Ci stiamo avvicinando alla conferma dello snodo fondamentale per comprendere come mai l'espressionismo di Ferrari sia lontano rispetto alla freddezza e alla crudeltà (prendendo in prestito due sostantivi da un ambizioso saggio di Gilles Deleuze)[10] del nichilismo di Benn. Se di crudeltà si può continuare a parlare, variate le forme professionali e metodiche, diviene più complesso parlare di freddezza: perché nei testi di Ferrari la carne è fresca, sanguina sotto la sferza di un colpo recente, riprodotto ed eletto a sistema, inferto sotto occhi forzatamente costretti a guardare. Ne *La morte moglie*, prima di giungere a parlare della morte della moglie nella seconda sezione dell'opera che ne riprende il titolo omonimo, si deve attraversare la prima sezione, *Le bestie imperfette*,[11] in cui il protagonista prescelto per il sacrificio instaura un filo logico con *Macello*: è l'animale.
Allora diremmo che Sereni è quell'autore che innesca in Ferrari anzitutto un'appartenenza lessicale nei confronti dell'*Erlebnis*, che lo stimola a concepirsi come autore di una terra, quella lombarda, in un luogo preciso in cui il massacro di animali sta avvenendo, e ciò si identifica come situazione, *in re*, della quale il pronome di prima persona singolare è biograficamente partecipe. Ecco, dalla sezione *Uno sguardo di rimando* de *Gli strumenti umani*, un testo di Sereni che si propone di mantenere il carattere di riscatto della morte, realizzato grazie all'indagine sul valore degli oggetti che fungono da effetti di realtà:

Le sei del mattino

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,
i corsi l'uno dopo l'altro desti

9 Ivi, p. 22.
10 Cfr. Gilles Deleuze, *Il freddo e il crudele*, SE 2017.
11 La sezione prende vita, come ricorda nella quarta di copertina Antonio Moresco, a partire da un vecchio quaderno di inediti che l'autore aveva composto all'epoca di *Macello*.

di Milano dentro tutto quel vento.[12]

L'intento è quello di non nominare le cose prima della realtà, ma di nominare la rappresentazione diretta di esse, mescolando espressioni del lessico quotidiano a quello solenne in coerenza all'oscillazione dei tempi verbali, in particolare a partire dall'avversativa del verso 7, così che la risoluzione si verifichi grazie a una schiusura che ammetta progressivamente l'integrazione dell'io nell'esperienza, nonostante aleggi una percentuale di sospensione attorno al testo. La scommessa di Sereni resta quella dell'epifania e dell'importanza dell'attesa; in Ferrari questo processo sembra problematizzarsi sotto le decisione di abbattere, di trasvalutare gli oggetti traducendoli nel significato del sacrificio. Eppure, se un'attesa si dà, nella misura in cui non vi è propriamente un riscatto, pare essere quella dell'auspicio della rapidità con la quale l'animale smetta di soffrire il prima possibile. L'attesa è quella della morte, e ciò varrà sia per i puledri e i bovini quanto per la moglie.
Da questa linea d'indagine vale la pena dirigersi verso l'analisi stilistica, riprendendo ciò che afferma Antonio Moresco nella sinossi all'edizione de *La morte moglie* per i tipi della bianca Einaudi:

> (…) Il titolo (*La morte moglie*), così calzante e assoluto, potrebbe essere il titolo generale di tutta l'opera di questo poeta, che qui si trova vicino alla moglie morente. Sono uno di fronte all'altra («io sono quello che non ha il biglietto | tu la polena col tumore»), da pari a pari («allora guardami bene in faccia | vivere da morti non è difficile»). Siamo nel regno dell'agonia e della morte, dove anche la poesia partecipa di questa terribile compressione («muore sta morendo la materia | enorme ombra d'alfabeto»). Laconica per troppo accumulo, sarcastica per troppo dolore, sgraziata per troppa grazia, la voce di questo poeta è una di quelle che, una volta sentite, non si dimenticano piú. Se non vivessimo in un paese di morti, questa voce dissonante e unica non sarebbe solo una voce marginale intesa da pochi ma voce centrale della poesia italiana di questi anni.[13]

Se si contestualizza il passaggio di Moresco alla storia della tradizione lirica italiana, possiamo indicare già una divergenza chiave: ed è impossibile, formulandola, non pensare a Francesco Petrarca, in quanto il *Canzoniere* spicca proprio come l'opera che codifica il genere lirico nella penisola e ambisce, nel corso del tempo, a imporsi come vetta del canone poetico europeo. Tale divergenza è appunto quella che sussiste tra la Laura petrarchesca e la fisicità della moglie nei testi di Ferrari: è la vicinanza a fare la differenza.[14] Inoltre, il soggetto non si trova in posizione di subordine rispetto alla figura femminile ("Sono uno di fronte all'altra (…) da pari a pari")[15], come richiedevano i prerequisiti della lirica medievale sin dal Dolce stil novo –[16] proprio in termini di distanza e vicinanza dobbiamo riformulare la concezione di *Erlebnis* per capire quale postura assume un poeta contemporaneo come Ferrari nei confronti della letteratura stessa, dei suoi limiti e delle sue possibilità. E il successo che l'opera lirica può ottenere si basa appunto sull'equilibrio dei due piani esperienziali, ottenuto rispettivamente dalla prima e dalla seconda parte dell'opera. Se l'*Erlebnis* si riconnette, *mutatis mutandis*, alla lirica di tradizione del canzoniere 'in morte'

12 Vittorio Sereni, *Tutte le poesie*, Lo Specchio, Mondadori 2023, pp. 158-159.
13 Ivano Ferrari, *La morte moglie*, Einaudi 2013, sinossi in quarta di copertina a cura di Antonio Moresco.
14 Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori 2022, pp. 96-123. Si tratta della canzone XXIII, in cui Laura è simbolicamente lodata mediante la successione delle metamorfosi, sulla scorta di Ovidio, in grado di trasfigurarla tramite gli elementi naturali, in un costante approccio tra l'io lirico e questi ultimi, ma sempre da una distanza significativa tra figura femminile e scrivente.
15 Ferrari, *op. cit.*, sinossi.
16 Una concezione che, come sappiamo, non rispecchia la realtà sociale e i rapporti di forza dell'epoca, ma vale soltanto in termini artistici e per le premesse di poetica, come per la codifica del genere lirico in relazione al bagaglio lessicale che lo promuove. In merito, si veda Andrea Cappellano, *De amore*, SE 2024.

svuotando i testi di ogni esemplarità, la prima parte collega la seconda al piano dell'*Erfahrung*, e così la morte della moglie non corrisponde più solamente alla morte della "propria" moglie, ma appunto alla 'morte moglie'.
Se facciamo interagire alcuni testi di Ferrari, tra prima e seconda parte dell'opera, ci accorgiamo di questa reciprocità che sussiste tra le due: non solo la forma dei componimenti richiama una sintassi che sgombra il campo alla autonoma gestione metrica dei versi, ma questa risponde in modo non ingenuo all'impulso ritmico che si vuole restituire, mentre la semantica del dolore si coordina al proprio ripiombare nel silenzio. Si prendano in considerazione alcuni testi tratti dalla prima sezione, *Le bestie imperfette*:

Coltello lunghissimo e stretto
due persone la tengono
una terza porge fieno,
circondata da buone intenzioni
la bestia si calma, mangia
addirittura nella mano dell'uomo,
all'improvviso una quarta figura
si avvicina da dietro
con uno sguardo calcola la posizione
tra testa e collo come si dice
punta delicatamente il coltello e spinge
con tutta la sua forza.
La bestia crolla
strabuzzando gli occhi
bianchi.[17]

La spia decisiva del testo può essere il verso 2, un settenario, l'unico sdrucciolo del componimento: il tenere, come possesso, diviene il presagio della caduta nell'atto di far stare immobile l'animale. I versi composti non compaiono, l'endecasillabo occorre raramente, ma a condanna, al comparire di una figura che si scopre essere quella che dà l'incipit attraverso il coltello: il testo prende forma a partire da un elemento di recisione, e l'oscillazione tra versi ipermetri e forme chiuse riproduce lo smembramento interno a esso. Questo procedimento stilistico si dipana in tutta la raccolta; ma, come vedremo, si acuirà nella seconda sezione. Per evidenziare questo scarto inerente alla *dispositio* si veda adesso il seguente esempio:

Dare alla bestia
piú botte
di quante ne regga,
ghignare
quando si rende conto
che sta per morire,
dargli il disprezzo
di una abrasione da manico,
ricordargli che il padre
la madre
i genitori di entrambi,
i figli
i fratelli
la specie sua,
è nata
cresciuta e morta

17 Ferrari, *op. cit.*, p. 29.

per renderci piú alti.[18]

La verticalità formale risponde a una logica di disseminazione vocale, per cui sussistono anche versi fatti di un unico soggetto, in successione. L'effetto che il testo si prefigge è quello di creare l'altezza della crescita umana in contrapposizione allo sguardo orizzontale della specie animale; specie che non regge sotto il giogo impietoso dell'uomo costretto a nutrirsi mediante la morte che induce. Pare significativo inoltre, il fatto che il verso 10 isoli il sintagma "la madre" come punto ombelicale ma non centripeto: infatti, se tutto parte da una nascita, questa avviene solo a vantaggio e in funzione della 'specie folle' (per riprendere una definizione di Antonio Moresco).[19] Le botte del verso 2 poi, innescano la trama di violenza necessaria per far si che questo massacro avvenga, contrariamente a quanto succedeva nel componimento precedente, in cui la bestia veniva uccisa con un colpo secco. Possiamo dire che persiste nella progressione della lettura e all'interno dell'unità versoria stessa, il tentativo di realizzare una capacità di sincronia tra lentezza della scena e rapidità dell'esecuzione: e si confronti in merito, l'utilizzo strategico (e mai ingenuo) della punteggiatura e degli *enjambements* – andare a capo con un senso ha un prezzo: quello della disgregazione sintattica e quello della ciclicità della condanna del corpo animale. In tutto ciò, riusciamo a immaginarci lo sguardo di chi subisce – scopriamo dunque un'altra caratteristica della poetica di Ferrari: si tratta dell'indicibile, dello sforzo che il dire comporta quando si scontra con la mancanza di verbalizzazione, la quale non può mai darsi come totale, e che anzi inficerebbe l'impianto formale. Se lo sguardo del carnefice, per dirla con Buadelaire, la fa da padrone in questi versi, il punto di vista umano non coincide col privilegio, non accentra su di sé la visione del mondo, ma ne restituisce in modo complessivo la portata tragico-esistenziale.
Osserviamo adesso altri due testi, in cui il tono della prima sezione matura, aprendo le porte al lessico ulteriore che sarà proprio della seconda parte dell'opera:

Il primo maggio
siamo piú di cinquanta
boia, squartatori
chi sgozza e chi raccoglie il sangue
trippai, scuoiatori, facchini
quelli che macellano a domicilio
pellai, insaccatori e necrofori,
la classe operaia.[20]

L'accettazione dell'introduzione di un lessico di questo tipo si rivela assai complicata se puntiamo a concepirne l'infrazione all'interno di un contesto in cui dominano l'endecasillabo e le forme chiuse della tradizione lirica. Da qui, l'ambizione di quei poeti contemporanei che puntano a ristabilire il legame della lingua in tutte le sfaccettature e le implicazioni che derivano da universi molteplici, senza perimetrare il campo linguistico a un vocabolario prestabilito. Dunque, non ereditare una lingua ma crearne una propria: senza passivizzare le forme, i testi di Ferrari non eludono questa capacità di ricreazione linguistica per trasmettere il trauma.
Ciò che accade in questo componimento è la compressione del corpo a carico della rapidità del verso di apertura e di quello di chiusura, rispettivamente un quinario e un senario. Dove la compressione assume valenza semantica, talora si ripercuote a tenaglia se osserviamo attentamente il risultato della forma: infatti, dove i versi si espandono per cercare una progressione, l'a capo li spezza mediante *enjambement* per creare l'accumulo per asindeto dei "più di cinquanta" che sono gli uomini in occasione del primo maggio (così i versi 5 e 7). Si noti infine, l'utilizzo del sostantivo

18 Ivi, p. 14.
19 Cfr. Antonio Moresco, *La specie folle*, Feltrinelli 2024.
20 Ferrari, *op. cit.*, p. 30.

plurale “necrofori” al verso 7, che interrompe la successione asindetica col verso 5 poiché preceduto dalla congiunzione copulativa ‘e’, rimarcando la specularità nell’accumulo di addetti alle carni; così che avremo il binomio boia-squartatori al verso 2, il tricolon per asindeto al verso 5 e il tricolon pseudo-speculare al primo al verso 7 con intromissione di congiunzione. Questo nell’ottica per cui i becchini detengono la manzione finale del processo, ovvero la sepoltura e la cremazione. In più, la virgola che segue al sostantivo crea una attesa ritmica che presupporrebbe un’altra serie di elementi, che però non si danno: l’attesa è smentita dall’ultimo verso che sancisce bruscamente il finale, evocando il valore politico dell’accostamento tra la classe operaia, che si sottopone all’operazione della macellazione nel giorno in cui si festeggia il lavoro e, implicitamente, ‘per chi’ essa lavora; ovvero per quali soggetti tali lavoratori esercitano sugli animali.
Il testo successivo ci fa fare i conti con la differenza tra animali da macello e un’altra specie vivente non sottoposta a questa tipologia di condanna:

Una farfalla gialla con righe nere
si posa sulla mano di chi sgozza
lui la sfiora con un soffio e lei via
verso altri modi di morire.[21]

Sin dal primo verso risalta all’occhio, con la sua particolarità cromatica, la presenza di una farfalla, che rappresenta un elemento di leggerezza, contrapposto alla prossima *gravitas* che abbiamo già incontrato; ma è interessante soffermarci sull’interazione che avviene in prima battuta tra la farfalla e l’arto umano: perché essa “si posa sulla mano di chi sgozza”? Si tratta forse di un simbolo? Potrebbe essere così; come se la farfalla dicesse di ‘non farlo’, di risparmiare la prossima vittima. Certo, il verbo di terza persona singolare sgozza effettivamente anche il verso 2 e crea un cortocircuito col verso 3 in merito allo sfioramento e al soffio: anche qui, si rimarca la declinazione dell’ambiguità tra lentezza e rapidità. Ma ancor più decisivo, nell’ottica simbolica che assume l’insetto, diverso dagli animali destinati alla macellazione, è il fatto che questo sia il testo di chiusura della prima sezione dell’opera. Il discorso macrotestuale allora, va diffondendo la propria carica semantica e sta per ricatalizzarla nell’orizzonte del lutto privato (in cui, lo ribadiamo, l’aggettivo “privato” è da coniugare, come si è tentato di fare nel presente lavoro, al piano della morte in quanto avvenimento di insieme). Ecco che così ci dirigiamo definitivamente verso la seconda parte dell’opera, “verso altri modi di morire”.
Passando alla seconda sezione, *La morte moglie*, quello che sorprende è l’incremento di incisività che i componimenti sviluppano. Di rimando, il silenzio diviene un elemento portante dinanzi allo sfacelo del corpo della persona amata; una reazione, ritorno che ogni testo auspica nella ricezione del suo radicale messaggio. Quello di Ferrari è un *ultimatum* vocale, che giunge dalla visceralità dello stile in combutta con il contenuto che la parola poetica deve affrontare. Questa non incontra mai il discorso diretto: la componente conativa è ostruita e si converte in testo, alimentato dalla ricerca di un contatto autentico col circostante, dalla necessità di dare forma proprio a quel silenzio in cui i due protagonisti adesso si ritrovano. La voce di Ferrari si è già consolidata e si affina sul lastrico di un passato che riaffiora, e che accorpa in maniera analogica la moglie agli animali. D’ora in poi, parlare di semantica del dolore assume un senso ancor più centrifugo, perché non è più l’uomo a infliggere il colpo di grazia, ad adottare un metodo sistematico con cui indurre la pena o porre fine alle sofferenze: la complessità e il ricordo con cui il lettore alterna e sospende la rigidità della dicotomia umano-animale, dinamizzandola, serve per fronteggiare qualcosa che spetta al linguaggio poetico affrontare. Se confrontiamo i testi più recenti coi precedenti, ci accorgiamo dello spostamento di fatica indirizzato all’oggetto cardine, la moglie, di valore vitale per il soggetto, e avvertiamo il peso e il dolore per tutto ciò che, con ella, egli è sul punto di perdere. A rendere ancora più imprevedibile l’ontologia nelle sue manifestazioni – non alleate agli umani ma profane

21 Ivi, p. 36.

del loro corpo –, irrompono nei versi termini ospedalieri, che pertengono al campo semantico della malattia; il dramma privato aggancia i testi a una riflessione estesa sulle cose: così, la morte si rivela essere la vera protagonista di tutta la raccolta di Ferrari.
Giustamente, Antonio Moresco ha scritto che l'intera produzione del poeta potrebbe chiamarsi così, *La morte moglie*, a partire dal titolo del libro che più la definisce.[22] Avvalorando questa proposta, si potrebbe dire che la giustapposizione calzi perfettamente col taglio del dettato prosodico, con la scansione dei versi, con le forti pause senza ripartenza o, qualora essa si verifichi, con lo scavo e la volontà di sondare l'ignoto della fine cui porta la malattia. Insomma, non soltanto per ciò che normalmente siamo soliti definire come il contenuto dell'opera, ma soprattutto per ciò che concerne lo stile e lo sguardo che la parola poetica riesce a elaborare.
Ma prima di intraprendere l'analisi dei testi proposti per la seconda parte dell'opera, sembra necessario inquadrare la lettura che possiamo darne anche alla luce della elaborazione del lutto. Di fatto, è proprio il lutto a scaturire la produzione di un libro come quello di Ferrari – lo abbiamo già detto: ripercorrendo inevitabilmente le orme della tradizione italiana cui si riaffacciano sempre quelli che a buon diritto potremmo chiamare gli 'spettri di Petrarca' –; ma l'autore che ci aiuta a sostenere questo tipo di lettura è senz'altro Sigmund Freud, con la sua pubblicazione del 1917, *Lutto e melanconia*. Proviamo dunque a sottoporre un passaggio del saggio freudiano al macrotesto dell'opera di Ferrari:

> Per il lutto abbiamo scoperto che l'inibizione e la mancanza d'interesse si spiegano compiutamente con il lavoro del lutto da cui l'Io è assorbito. La perdita inconsapevole che si verifica nella melanconia darà luogo a un analogo lavoro interiore, che diventerà perciò responsabile dell'inibizione melanconica. Solo che l'inibizione melanconica suscita in noi l'impressione di un enigma perché non riusciamo a vedere da cosa l'ammalato sia assorbito in maniera così totale. Il melanconico ci presenta un'altra caratteristica che manca nel lutto: uno straordinario avvilimento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io. Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'Io stesso.[23]

Lungi dal pretendere un'aderenza totale dell'analisi psicanalitica messa in atto da Freud all'analisi critica delle opere letterarie, possiamo tuttavia notare alcuni punti di contatto: sicuramente nell'opera di Ferrari coabitano le due categorie citate da Freud, ma esse si declinano in risultati differenti rispetto alla diagnosi che il saggio freudiano pretende come medico-scientifica; la melanconia in Ferrari, non è effetto di una perdita inconsapevole, ma se sussiste essa consegue dalla sua stretta vicinanza col lutto da elaborare. Se per Freud il lutto lo si può introiettare e col tempo metabolizzare grazie alla pulsione rivolta alla conservazione della vita, esso si rivela in ultima istanza superabile. Non così per la melanconia: essa diviene uno stadio patologico, in cui il lavorio dell'Io è costante e non giunge mai a una conclusione. In questo senso, *La morte moglie*, può dirsi un'opera conclusa? Quand'è che una poesia di Ferrari si conclude? E come comincia oguna di esse? I suoi componimenti sembrano restare sospesi in una condizione per la quale non si dà argomentazione sintattica verso lo scioglimento, si fanno cadere i nessi logici di causalità interni al singolo testo eppure si fanno reagire al motivo scatenante di tutta l'opera (senza contare che anche la prima parte di essa potrebbe non sfuggire del tutto alla lettura freudiana in termini di melanconia).
Allora siamo ancora più in grado di comprendere come l'opera letteraria sia in grado di contraddire alla conclusione del quadro clinico freudiano: perché, nella lettura dello psicologo, se nel lutto è il mondo che è divenuto impoverito e svuotato, e nella melanconia svuotato si evince essere l'Io stesso, la poesia sembra boicottare questa rigidità di sguardo specificamente clinico, riuscendo ad aprire squarci, prospettive e collegamenti che per vie ambigue eppure affermative riescono,

22 Cfr., *supra*, nota 13.
23 Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., Sigmund Freud, *Opere*, Bollati Boringhieri 1966-1980, p. 3550.

nonostante tutto, ad arricchire il mondo svuotato e a far scoprire all'io una nuova capacità di sguardo, una modalità inaudita di vedere le cose.
(Contestualizzando ancora di più all'ordine di idee della nostra analisi, potremmo affermare che la melanconia agisce sul piano dell'*Erfahrung*, mentre il lutto si orienta inesorabilmente al piano dell'*Erlebnis*. Quando i due piani convergono, si ottiene l'effetto cui l'opera letteraria può ambire: in confronto, l'*Erfahrung* abita paradossalmente il silenzio e la coercizione di ognuno di noi, quando l'oralità esaurisce le proprie risorse comunicative con gli altri, e percepiamo come un blocco per opacità che il componimento contemporaneo può proporsi di sciogliere, qualora si accetti l'eclissi progressiva del soggetto e il decentramento dell'*Erlebnis*).
Fatte queste premesse, siamo ora in grado di poterci approcciare ai testi della sezione di chiusura del libro – lo facciamo a partire dal testo di apertura, che denota immediatamente l'ampiezza di scarto rispetto a quello di chiusura della prima parte:

Fai segni
oscillando le dita a graffio
sono giorni semplici di agonia
hai la flebite
il fabbricatore del corpo non si dà pace
stai su una grande tavola per essere mangiata.[24]

La vicinanza, il corpo a corpo con la malattia, il dolore, tutto comporta – lo avvertiamo già – un tentativo di versificazione che si contrae quando cerca di offrire una soluzione da parte del dicibile. Mentre, come vedremo, sul piano linguistico i testi lavorano per orientarsi grazie al registro del simbolico, in termini lacaniani, quello dell'immaginario non fagocita gli elementi, e la forma riesce a incidere sulla pagina il verso in estensione o decrescente. Decisiva pare anche la scelta di rivolgersi al "tu": anziché cedere all'afasia, il componimento di apertura mostra come il pronome di seconda persona singolare sia fondamentale per l'intera sezione. Vediamo tornare l'endecasillabo, ma senza che predomini, nonché accenni di versi composti come quello di chiusura, un doppio settenario o martelliano.
Un esempio in cui la recisione dei versi si acuisce presentando, per così dire, i resti di un verso integro, è in questo componimento:

Spoglia
com'è di ogni bene
arriva la luce
sei sola e sembri l'universo
che scaccola da ore i suoi buchi neri.[25]

Il testo è pronunciato come tutto d'un fiato, l'assenza di punteggiatura lo evidenzia – tuttavia la compattezza della strofe unica (Ferrari non divide mai, in tutto il libro, le sue poesie in più stanze), capace di racchiudere qualcosa di essenziale e al contempo di così vasto fino a nominare i buchi neri, è come una medicina che anziché in polvere la si assume in compressa. Ed è la portata gnomica a ribaltare la valenza positiva della luce, la quale è spoglia e inconsistente rispetto al nero inarginabile che circonda il corpo della moglie come se stesse per inghiottirlo.
Un altro testo mostra in modo ancora più esplicito il rifiuto dell'uniformità metrica:

24 Ferrari, *op. cit.*, p. 39.
25 Ivi, p. 42.

Ecco il giorno semplice che siamo stati
ora nemmeno sappiamo
chi ci ha fatto piangere e cosa fare di questo fiato
senza speranza di respiro.[26]

La stessa dinamica di procedere per *enjambements* riflette la condizione di dubbio e straniamento dominanti. Se i versi 1 e 3 investono nel respiro rivolto all'organicità del tempo passato, ci riescono solo in termini grafici, perché quelli che li seguono mettono a nudo la mancanza al primo di sapienza, al terzo di respirazione. Per l'appunto, noi riusciamo così a immaginare un momento di interazione tra i due protagonisti, in cui entrambi sanno che il linguaggio della comunicazione ordinaria non è capace di dire alcunché rispetto alla situazione in cui sono.
C'è però un altro aspetto saliente di questi testi: la loro lingua punta a sfruttare la commistione di immagini, cambiando repentinamente dall'una all'altra, senza rispondere a un perché logico; dunque, l'oscurità delle transizioni giova alla restituzione del senso di ciò che si vuole esprimere, il più fedelmente possibile e nel modo più incisivo, come avviene nell'esempio seguente:

Prima o poi
i luoghi scompariranno
ritorneranno indietro i nomi
il teatro delle ombre sostituirà la luce
concave e convesse sfinitezze
ci invaderanno le guance di merda e di granito
e il fiato della storia esalerà dei consommé.[27]

La scomparsa dei luoghi e la crisi della nominazione sono entrambi concorrenti allo svuotamento dell'ontologia come sistema di reggimento dell'umano; alla sostituzione geografica segue quella della luce, che avviene presagendo uno scenario di annichilimento. L'impiego del futuro è decisivo in quanto tradisce l'orizzonte d'attesa del lettore in merito a una speranza di redenzione o a un *telos* da adottare per eludere la catastrofe. Torna l'elemento del fiato, ora reagente alla vena ironica della scelta dei consommé – (il consommé è il brodo chiarificato tipico della cucina francese servito come antipasto) –, in perfetta antifrasi rispetto al contesto in cui viene menzionato. La lente critica deve però soffermarsi sul verso 4, il martelliano. Per via composta, si ribatte sul fatto che la forma interagisca con un futuro sempre più vicino, come testimonia il ritmo per affollamento di allitterazioni al verso 5, con voluta anticipazione dei due aggettivi rispetto al sostantivo plurale. Il tutto sempre in completa assenza di punteggiatura.
Avviandoci verso la conclusione, osserviamo come il componimento successivo presenti, in modo sorprendente, l'elemento della rima, usato raramente da Ferrari:

Viviamo l'ordine raggiante del distacco
l'insorgenza del presente nella carne
qui avviene il sapere del dolore
la misura ignota dello stupore.[28]

La rima dolore-stupore compare in clausola di verso, connettendo due sostantivi che fanno quasi da ossimoro se attribuiamo allo stupore la valenza di segno positivo del sinonimo "meraviglia".[29] Altrimenti, il valore semantico dell'accostamento persiste in latenza rispetto all'alterazione

26 Ivi, p. 64.
27 Ivi, p. 72.
28 Ivi, p. 88.

dell'accezione con cui lo identifichiamo; e in effetti, sembra strano leggere verso la conclusione dell'opera una rima così esposta e apparentemente immediata. Ma qui, lo stupore si rivela in quanto contrappasso del dolore, e appena terminiamo di leggere il testo restiamo attoniti, come colui che non abbia ben inteso e che tuttavia non si arrende alla prima impressione: tale è il senso di straniamento dovuto alla perpendicolarità della conoscenza e dell'ignoranza rispetto allo stupore che da esse deriva.
"L'insorgenza del presente" tramuta l'esperienza e spinge chi osserva lo stato di cose al confronto con l'ignoto, tra compartecipazione al dolore e "ordine raggiante del distacco". Può essere opportuno a questo punto, cercare di attribuire allo stupore una valenza che non tradisca la lettera del testo, né smorzi la chiusura cruciale dell'endecasillabo. Per intraprendere questa indagine ermeneutica, può rivelarsi utile un intervento del poeta Mario Benedetti, datato 1988 e intitolato *Lo stupore, la lucidità*:

> Probabilmente questo atteggiamento conferma l'essenza dello stupore: nello stupore è difficile fermarsi, trattenere la cosa vista. Ma se per chi scrive esso costituisce lo shock per la non corrispondenza significato-cosa e lì la lingua dice che *noi* 'non ci apparteniamo', è da considerare il fatto che quel noi è il termine fondamentale della questione. Il 'fuori' dell'umano è la vita nel suo darsi a un senso; siamo noi nell'enigma, nominati con la forza, la sicurezza e il dolore della *possibile* versione chiara e vera.[30]

Procedendo in questa direzione, ci accorgiamo che alcuni testi de *La morte moglie* applicano il passaggio chiave dal pronome di seconda persona singolare a quello di prima persona plurale, e in esso sopravvivono le istanze proprie della poetica inerente alla polisemia delle specie viventi come alla tragedia interna al legame dei due coniugi. Si affaccia così l'elemento perturbante dell'enigma, per il quale siamo portati o a esperirlo in maniera a-critica cercando di disinnescarne la portata fino a obliarlo nella convivenza civile, oppure a tentare di esorcizzarlo grazie alla potenza della forma qualora se ne rintracci il valore esistenziale.
Avviandoci verso la conclusione, siamo ora in grado di postulare che le poesie che compongono l'ultima raccolta di Ivano Ferrari non si limitano alla restituzione di un avvenimento consumatosi solo nella miopia della vicenda privata, ma esperiscono e sperimentano su più livelli la contestualizzazione del proprio essere al mondo.
Concludiamo perciò il nostro contributo passando ancora una volta il testimone a un altro componimento tratto dalla seconda sezione dell'opera, capace di rendere tangibili le criticità con le quali la poesia oggi fa i conti: la provocazione dei versi rimanda alla stessa pretesa di definizione che avrebbe la parola, strumento che invece non possiamo più considerare, per ampi motivi, come dato per scontato; tale è infatti il suo rischio: l'accumulo di polvere, di strati e di detriti che la rendono sterile quanto usurata. Essa, ci dice Ferrari, è sempre un rischio e al contempo uno svisceramento, che capitola con la gamma di significati che ha ereditato nel corso dei secoli. Se dunque la poesia vuole dimostrarsi avulsa dall'accumulo di polvere, lo fa sondando il "desiderio nella fine", lavorando sulla percezione degli elementi di precarietà della lingua contemporanea; e in ciò risiede il suo sforzo, il suo limite, e così facendo riscopre la sua nudità dinanzi alle cose. Anche questo, segno di un contatto che abolisce la mediazione con tutto ciò che il nostro tempo definisce, e che anzi la poesia ambisce a rinominare.

---

29 Si veda, a proposito, Aristotele, *Metafisica*, A I, a cura di Giovanni Reale, Rusconi 1993, pp. 1-66, da cui emerge l'ambivalenza etimologica scaturita dal sostantivo neutro θαῦμα (*thaûma*), che oscilla tra la traduzione di "meraviglia" e "stupore". Se però avvaloriamo il significato originario del termine nella lingua greca antica, esso assume il significato di "terrore", "angosciante stupore". Come vediamo, si tratta del problema della genesi della conoscenza in relazione alla stessa terribilità del conoscere. Dunque, da quella meraviglia che si vorrebbe asettica e imperturbabile, ritorniamo alla sorpresa di fronte all'aspetto temibile della vita; all'angoscia prodotta dall'irrequietezza del divenire.

30 Mario Benedetti, *Lo stupore, la lucidità*, Scarto minimo, n. 3, aprile 1988, p. 14.

Ne siano un esempio gli ultimi due versi che giungono a formulare una riflessione metaletteraria in antitesi; perché, anziché edificare lo sviluppo della creazione artistica, essa sembra il dazio inesorabile all'esasperazione del dicibile, in netto contrasto al medesimo utilizzo della parola:

Ogni parola
è un reperto archeologico
via il primo strato, il secondo, il terzo
ciò che resta è una cosa inutile di migliaia di anni fa
spesse volte la poesia accumula polvere
e rivela che è indispensabile mostrarsi morti
c'è piú intensità e desiderio nella fine
che nel portamento del testo.[31]

Leonardo Bachini (568736)
LM-14 (Università di Pisa)
l.bachini1@studenti.unipi.it
Relazione finale pre-esame:
Teoria e forme della narrativa italiana contemporanea
(Professor Alessandro Fiorillo)

31 Ferrari, *op. cit*., p. 89.

Bibliografia

Anceschi, Luciano, *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Magenta 1952

Aristotele, *Metafisica*, a cura di Giovanni Reale, Rusconi 1993

Benedetti, Mario, *Lo stupore, la lucidità*, Scarto minimo, n. 3, aprile 1988

Benjamin, Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi 2011

Benn, Gottfried, *Lo smalto sul nulla*, a cura di Luciano Zagari, Adelphi 1992

Benn, Gottfried, *Morgue*, a cura di Ferruccio Masini, Einaudi 1971

Budriesi, Laura, "*Quel toro che scappa sono io". Intervista a Ivano Ferrari*, Liberazioni – Rivista di critica antispecista, n. 38, novembre 2019

Cappellano, Andrea, *De amore*, SE 2024

Deleuze, Gilles, *Il freddo e il crudele*, SE 2017

Ferrari, Ivano, *La morte moglie*, Einaudi 2013

Ferrari, Ivano, *Macello*, Einaudi 2004

Freud, Sigmund, *Opere*, Bollati Boringhieri 1966-1980

Gentili, Carlo, *Introduzione a Nietzsche*, Il Mulino 2017

Moresco, Antonio, *La specie folle*, Feltrinelli 2024

Nietzsche, Friedrich, *Opere*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari, volume V, tomo II, a cura di Mario Carpitella, Adelphi 1965

Nietzsche, Friedrich, *La nascita della tragedia*, traduzione di Susanna Mati, RBA 2017

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori 2022

Schopenhauer, Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi 2013

Sereni, Vittorio, *Tutte le poesie*, Lo specchio, Mondadori 2023